

Og der blev ikke lys!

Elfriede Jelinek og *Kein Licht*.

Af Mary Aniella Petersen

”Vi lever på et bjerg af lig og smerte,”¹ konstaterede forfatteren Elfriede Jelinek i et interview tilbage i 1992. Netop dette syn på den menneskelige tilværelse driver bestandigt nobelpristageren fra 2004 til at bevæge sig ud i det menneskelige morads’ afkroge som eksempelvis fascisme, patriarkalske magtstrukturer, miljø- og medieforureningen, antisemitisme og kapitalismens sociale destruktion. Hendes tekster til teatret afdækker såvel sproglige som samfundsmæssige strukturer igennem en umiskendelig Jelinek-dramaturgi. Det er en dramaturgi, hvor identifikationen ophæves og erstattes med refleksion, hvor sproglig tæthed strammes, så betydninger i det enkelte ord forskydes. Derved demaskeres velkendte betydninger, og nye antydes, for så igen at forskyde sig.

Senest gjorde hun det ved at indkredse katastrofen ved Fukushima i stykket *Kein Licht*. Et spøgelsesscenario om det livsfarlige liv i et zombieland, der betrædes i efterdønningerne på den atomare katastrofe den 11. marts 2011 i Japan.

Ordets klang

Elfriede Jelinek er født uden for Wien i 1946 og har tilbragt hele sit liv i den østrigske hovedstad. Under indflydelse af sin meget dominerende mor gav Jelinek sig i kast med at lære at beherske diverse musikinstrumenter op gennem barndommen, hvilket resulterede i studier ved Konservatoriet i Wien først i orgel og siden hen i komposition.² Men snart derefter

skiftede hun spor. Det var lyrikken, der lagde kimen til forfatterskabet, men hurtigt gav hun sig i kast med prosaen under stærk indflydelse af avantgardegruppen Die Wiener Gruppe, der med deres sproglige eksperimentelle stil benyttede stilelementer som bl.a. montageform, dialektdigtning og inkorporering af fremmed tekst. Dette er stilelementer, som Jelinek i sit forfatterskab både overtager og videreudvikler.

Meget kendetegnende for Jelineks tilgang til den dramatiske genre, skrev hun i første omgang radiospil. Det er primært det auditive, klanglige forhold til det dramatiske ord, snarere end forestillingen om en egentlig scenisk omsætning, gestaltning af den dramatiske tekst, der er indgangen til Jelineks forståelse af dramatik.³ Man kan kalde det karakteristisk, fordi hun lægger afstand til dramatik som en mimetisk karakterskildring skabt inden for en psykologisk helhed. Men hun lægger også afstand til en opfattelse af selve teatret som udtryk for et sublimt kunststrøm: ”Jeg ved ikke rigtigt, men jeg vil ikke have nogen sakral smag af noget guddommeligt, som bliver vakt til live på scenen. Jeg vil ikke have noget med teatret at gøre.”⁴ Det, ikke at ville have noget med teatret at gøre, er paradoksalt nok Jelineks særlige ex negativo-tilgang til dramatikken. De første stykker er mere klassisk figurodelte tekster med egentlige replikker, som er sat ind i en tidlig og rumlig ramme; om end en forskudt ramme. En sådan ramme gjorde hun brug af i stykket *Clara*

neurotisk mor-datterforhold.

- 1) ”Wir leben auf einem Berg von Leichen und Schmerz” interview af Peter von Becker *Teater heute* 9/1992 s. 1-8
- 2) Den semibiografiske roman *Die Klavierspielerin* fra 1983 skildrer netop en kvindelig pianist i et

- 3) Jf. Heide Helwig: ”Mitteilungen von Untoten. Selbstreferenz der Figuren und demontierte Identität in Hörspielen und Theaterstücken Elfriede Jelineks” i *Sprachkunst* 25, Wien 1994.
- 4) ”Ich möchte seicht sein” i *Theaterheute Jahresbuch* 1983 s. 102

S – musikalische Tragödie (1981), der kredser om et fiktivt møde mellem komponisterne Robert og Clara Schumann og den italienske forfatter Gabriele d'Annunzio. Eller når hun på grotesk vis vender vrangen ud af wienerkomedietraditionen i stykket *Burgtheater – Posse mit Gesang* (1982) og stiller en skuespillerinde ved den nationale teaterinstitution Burgtheater til regnskab for dennes fascistiske medløberi under Anden Verdenskrig. Her rystede Jelinek kraftigt det nationale teaterikon Paula Wessely, som efter Anden Verdenskrig nød stor anerkendelse på trods af sin medvirken i NS-støttet kunst; særligt hendes medvirken i NS-filmen *Heimkehr* fra 1941. Stykket slutter med, at alle tager del i en 'ordsymfoni', hvor alskens østrigske nationalsymboler og lokaliteter nærmest slynges rundt i en sproglig centrifuge, som fx resulterer i at Salzkammergut bliver til "Salzkammerblut".

En østrigsk megære

I det hele taget er den historiske og samfundsmæssige indignation meget udtalt i Jelineks forfatterskab. Det er ikke kun i værkerne, at harmen over de forskellige misforhold i alpelandet kommer til udtryk. Jelinek har også kastet sig ind i kampen mod det højreorienterede Frihedspartiet FPÖ, som bl.a. førte en voldsom kulturkamp op gennem 1990'erne, hvor Jelinek var en af de kunstnere og kulturpersonligheder, der på en valgplakat i Wien blev angrebet for ikke at elske kunst – og her tænkte naturligvis på den nationale kunst.⁵ Jelinek var da også en af de kunstnere, der besøgte Christoph Schligensiefs aktion *Bitte liebt Österreich!* under Wiener Festwochen i 2000. Schligensief havde samlet en gruppe asylansøgere i en container uden for Statsoperaen i Wien over nogle uger, og i bedste Big Brother-stil opfodredes den østrigske befolkning til at stemme på de enkelte

asylansøgere i containeren – vel at mærke stemme for at vedkommende skulle sendes ud af landet. Aktionen mobiliserede på mange måder den østrigske befolkning, og Jelinek fremhævede ved Schligensiefs aktion, at "de, der hersker, virkelig får smidt tingenes tilstand tilbage i ansigtet som et stykke lagkage."⁶

Jelinek har i et radiointerview brugt betegnelsen 'megære' om sig selv. Som en af erinyerne fra den græske mytologi er hun en kunstnerisk hævn gudinde, der søger at 'smide tingenes tilstand' tilbage i hovedet på de ansvarlige. Og det er klart, at hun rammer i solar plexus på den østrigske folkesjæl og selvforståelse, når hun eksempelvis tager mordet på fire sigøjnere, et racistisk motiveret mord, der fandt sted uden for Wien i 1995, og gør det til omdrejningspunktet i stykket *Stecken, Stab und Stangl* (1996), for så ind imellem at tviste teksten ved at bruge fjernsynsmediets showsprog til en slags Holocaust-Jeopardy. På den måde sættes den manglende reaktion på de racistiske mord i samtiden over for nazisternes mord på jøderne. Eller når svævebaneulykken ved det østrigske skisportssted Kaprun i *In den Alpen* (2002) bl.a. gav hende anledning til historisk at dykke ned i den alpine sportskultur, hvor der er meget kraftige antisemitiske undertoner at finde.

Når Jelinek bliver spurgt, hvorfor døden er et evigt tilbagevendende emne i hendes stykker, så er det netop megærens blik, der nærmest er hendes inspiration: "Jeg er helt sikkert besat af døden, fordi jeg ikke kan holde ud, at man skræver hen over døden og forsætter med den almindelige dagsorden. Det er faktisk en ubærlig krænkelse, at folk bare lever normalt videre efter alt det, der er sket. Jeg er bevidst om, at denne overdrevne moraliseren ikke kan yde retfærdighed. Og jeg er bevidst om, at jeg er besat og uretfærdig. Men det er jo også derfor, jeg laver kunst. Hvis jeg ville skabe balance

5) Valgplakatens tekst lød: "Elsker De Scholten, Jelinek, Häupl, Peymann, Pasterk ... eller kunst og kultur?"

6) Matthias Lilienthal og Claus Philipp: *Schligensiefs Ausländer raus – bitte bleibt Österreich*. Frankfurt a. M. 2000, s. 274

og retfærdighed, så ville jeg nok være blevet advokat eller læge eller lærer. Grundlæggende raser jeg bestandigt over denne bagatellisering.”⁷

Sprogets seler

Der er en åbenlys sammenhæng mellem Jelineks intention om at afdække skjulte strukturer og den sproglige metode, hun radikalt anvender. Hendes radikalitet består i, at hun gør sproget til hovedaktøren i en total afvisning af den dramatiske tekst som psykologisk, repræsentativt medium. Den dramatiske situation bliver ikke skabt gennem sproget men derimod *i* sproget. Når Andrzej Wirth opsummerer teaterkoncepter efter Brecht som en bevægelse fra ’dialog’ til ’diskurs’⁸ – fra konversationsdialog til ren til-tale – så er Jelinek repræsentant for og viderefører af denne tilgang til teatret. Hun lader brugen af sproglig diskurs være selve hovedformålet med teksten, og strukturen og forskydninger i strukturen blive udsagnet. Men Jelinek udleverer også den diskurs, der er på færde, mens der tales. Jelinek har selv sagt om måden, hun bruger sproget: ”Sproget skal afsløre sig selv som ideologi, mens der tales. Jeg tvinger sproget til at prisgive sin egen sandhed mod dets vilje (...). Figurerne bærer ikke sproget, sproget river dem blot med, lige indtil det mister dem som figurer (...). På den måde bliver det at tale det vigtigste. Og skuespillerne er så at sige sprogets seler. De holder det oppe.”⁹

Det, at afsløre sproget gennem sproget, sker meget ofte ved at forskyde subjekt til objekt og vice versa. Det vil sige, at den talende i en tekst pludselig ikke længere taler som individ men som et objekt. Den, der taler, bliver gjort til genstand, mens sproget på en gang blotlægger

denne forskydning, og samtidig blotlægger sproget selv. I den række teatertekster, der kredser om store kvindemyter, *Der Tod und das Mädchen I-V* (1998-2003), lægger Jelinek i stykket *Jackie* ud med en sådan forskydning. Her definerer Jacqueline Kennedy sig i en post mortem tale gennem den ikonografiske rosa spadseredragt fra Chanel, hun havde på, da John F. Kennedy blev myrdet: ”Altså, jeg markerer mig selv ligesom min talje, som jeg ikke taljerer. Jeg bærer utaljeret tøj. Gennem taljeringen ville min talje blive spoleret, nærmest cementeret. (...) Jeg skabes gennem accentuering og centering. Ikke af min talje.”¹⁰

Som tidligere nævnt har Jelinek lige fra første færd inkorporeret fremmede tekster i sine egne tekster. Tekstmontagen har til hensigt dels at være et bevidst fremmedelement, der skaber betydningsmæssig dynamik – flere steder er denne brug blevet beskrevet som ’at skubbe uranstænger’ ind i den nye tekst – og dels at fjerne den direkte indlevelse i teksten. I Jelineks tekst er der bogstaveligt talt fremmede stemmer, der kommer til orde. En af Jelineks mest kendte tekster, der gør brug af dette princip, er stykket *Wolken.Heim.* (1993), der består af 24 rene tekstblokke uden regianvisninger eller andre spor af den dramatiske genre. Teksten er sammensat af tekstflader, der indeholder tekster af tyske nationale forfattere som Kleist og Hölderlin, filosoffer som Fichte og Hegel, men samtidig væves uddrag af breve fra RAF-medlemmer ind i den tyske idealismes hovedfigurers ord for på den måde at åbne for spørgsmålet om herkomst og national selvforståelse.

Det dystre blik vendes – Kein Licht.

Kein Licht. er skrevet på opfordring af Schauspiel Köln, hvor stykket blev uropført den 30. september 2011 i Karin Beiers iscenesættelse. Teksten er skrevet umiddelbart efter, at katastrofen fandt sted i Japan, og den

7) ”Ich bin im Grunde ständig tobsüchtig über die Verharmlosung,” interview af Stephanie Carp <http://a-e-m-gmbh.com/wessely/fstab.htm>

8) Andrzej Wirth: ”Vom Dialog zum Dirskurs. Versuch einer Synthese der nachbrechtschen Theaterkonzepte,” i *Theater heute* 1/1980 s. 16-19

9) ”Tot sein und es nicht wissen” *Profil* 23/2002, s. 157

10) *Jackie*, oversat af Karen-Maria Bille og Gerz Feigenberg, Cafeteatret 2010, s. 2 og 4

afspejler også i sin dystopiske grundtone den harme og angst, der mærkes, når pennen føres, mens katastrofen endnu hænger. På årsdagen for Fukushima-katastrofen offentliggjorde Jelinek på sin hjemmeside en epilog til *Kein Licht*, med titlen *Epilog?*, og med den efterfølgende undertitel *Eine trauernde. Sie kann machen was sie will*.¹¹ Det er ikke ofte at Jelinek tager udgangspunkt i en ikke-østrigsk begivenhed i sin dramatik. Men i *Kein Licht*, vender hun blikket udad, eller der er nok snarere tale om, at teater-megæren Jelinek bliver indhentet af Fukushima og myndighedernes håndtering af katastrofen, fx den lemfældige omgang med det endelige dødstal, eller da det kom frem, at myndighederne anvendte måleapparater, der slet ikke er i stand til at måle så høje koncentrationer af radioaktiv stråling, som der var tale om. Absurditeter, der nærmest kalder på en litterær bearbejdelse fra Jelineks side.

Meget typisk for Jelinek gemmer der sig flere betydninger bag titlen *Kein Licht*. Helt overordnet kan titlen pege i retning af den apokalypse, der møder læseren i teksten. Ikke nok med at titlen på en og samme tid både genkalder, men også annullerer, ordene fra Første Mosesbog: "Gud sagde: "Der skal være lys! Og der blev lys." Men det finale moment i undergangen tydeliggøres i det punktum, der følger efter "kein." Det er så at sige en skabelsesberetning med omvendt fortegn. Stedet er et zombieland blandt levende døde, og på grotesk vis fremhæver titlen det forhold, at der til trods for, at katastrofen netop handler om *be-stråling*, ikke er noget lys. Men typisk Jelinek er der også en helt konkret dobbelthed i ordet 'lys'. Der er ikke kastet lys over tingenes rette sammenhænge, dvs. befolkningen bliver ført 'bag lyset'. Endelig er det ikke til at overse den ironi, at Jelinek leger med det faktum, at atomkraftværket Fukushima ejes af Japans største elselskab TEPCO. Og ved at gøre 'lys' til en mangelvare i titlen, peger hun på,

at menneskets tekniske hybris kan føre til, at grundlaget for hele skabelsen ødelægges. Det er naturligvis 'gefundenes Fressen' for en ordtvister som Jelinek, at den største el-producent i Solens rige bærer ansvaret for det manglende lys.

Teksten begynder uden nogen form for regibemærkning eller andet tegn på, at der er tale om en dramatisk tekst. Dog er teksten fordelt på de talende 'A' og 'B', og ud over et intermezzo, hvor de to talende ifølge anvisning skal skribe samme tekstpassage, så forbliver de adskilte. 'A' og 'B' er zombierne, der er tilbage efter katastrofen, og det eneste de har, er deres instrumenter: 'A' er førsteviolinen og 'B' er andenviolinen. Men de er musikere, som ikke længere kan høre deres egne toner, efter katastrofen har hærget med sin øredøvende larm. Zombier på jagt efter melodien, der blev væk. Her tematiseres jeg'et også gennem det akustiske: Jeg er dét, jeg hører. 'At høre' skal her forstås som, det jeg'et fornemmer, det vil sige også i forhold til at fornemme den katastrofe, det er omgivet af. Men 'A' og 'B' har svært ved overhovedet at skelne deres egne toner fra hinanden: "Noget uhørt ledsager mig (...) Det sker helt lydløst, netop fordi det er så højlydt. Jeg kan ikke engang høre den anden stemme, jeg hører kun mig selv, jeg er rykket et stykke tættere på mig selv. Men det vil jeg ikke. Eller er det dig, som jeg ikke kan høre? Hvad er det, der lyder, som jeg ikke kan høre." (*Kein Licht*, s. 5). Derved bliver tonerne, kunsten, til seismograf for det u-hørte, det endnu ikke hørte, som skal komme, men også til pejlemærke for det, der holdes skjult for det blotte øre. Det, der dækkes til med larmen, men som man ikke kan undgå at høre. De musikalske stemmer tematiserer hele tiden en søgen efter sin egen stemme, på et sted, hvor man er omgivet af et virvar af katastrofemeldinger og mediekommentarer. I sidste ende invaderes de sågar af musiceren fra håbefulde X Factor-deltagere – og så er det helt ude med musikken!

11) www.elfriedejelinek.com

Varme tårer i et koldt kredsløb

Det er karakteristisk for Jelinek, at hun som regel oplyser, hvilke teoretiske tekster eller litteratur, hun gør brug af. I *Kein Licht*, er det især den franske teoretiker René Girards essay *La voix méconnue du réel*,¹² der flere gange dukker op. Det er særligt Girards opfattelse af, at den følelsesmæssige reaktion på komedien og tragedien ofte er overdrevet. De er begge udtryk for, at mennesket reagerer på en fare, som det prøver at overvinde ved at overdrive følelsen.¹³ Umiddelbart en klassisk udlægning af det aristoteliske katharsis-begreb. Men hos Aristoteles dækker katharsis-begrebet over et poetologisk rent æstetisk forløb, mens Girard mener, at der er tale om et begreb, der også indeholder medicinske og religiøse aspekter. Derfor er følelserne i sig selv ikke udtryk for følelsen, men de ledsager følelsen. Det er en refleks, og dens årsag kan ikke længere begrænses til det æstetiske felt.

For Jelinek begrænser den udelukkende æstetiske brug af katarsis den modstand, der i dette tilfælde ligger i katastrofens stof. Derfor er hun helt på linje med Girard. Hun fremhæver den fysiske reaktion, der ligger bag følelsen: ”Kroppen er akkompagnatøren ved klaveret, og derfor skal den kunne mere end blot at ledsage os. Således ledsager vi følelser med tårer, med vores varme tårer, som kommer fra kulden, fra køleskabet, og som så bliver varme. Fordi det her kredsløb ikke fungerer.” (*Kein Licht*, s. 24). Her kobler hun begrebsmodsatninger mellem det indre og det ydre, som er kendt fra romantikken, sammen med et overordnet kredsløb: Kernekraftværkets kredsløb, som er brudt sammen. Så hun både bruger Girard ved at vise følelsernes forskydning, men hun driver samtidig også gæk med teorien, når hun overfører det fysiske kredsløb til et

atomart kredsløb. Længere fremme i teksten bliver katharsis-forskydningen til udtryk for den fysiske udryddelse, der fandt sted, da tsunamien skyllede ind over Japan: ”Nye budbringere? Øjne, tårer, ud med det, kom så, fremmedlegeme eller følelse, det er lige meget, tårerne flyder! Vi har behov for denne renselsesprocedure, som jo egentlig også er udryddelsesprocedure, ikke sandt.” (*Kein Licht*, s.35).

Her er der tale om, at figurerne gør brug af en retorik, der indeholder komiske elementer, som samtidig tillader, at de kommenterer deres egne ytringer. Derved bliver der hele tiden gennem teksten rusket op i et stof, der netop synes afsluttet.

Det er netop bevidstheden om, at vi ”lever på et bjerg af lig og smerte”, der får Jelinek til at begive sig ned i katastrofestoffet. Men det er samtidig også hendes metode, sproglige forskydninger på mikro- og makroplanet, der giver hendes tekst muligheden for at hæve sig op over ordleg og kynisme og lade teksten viderebringe en form for oplysning; om end dunkel oplysning. I ekkoet af stykket sidste ord ”Værsågod, Deres dom” runger Schillers forestilling om *Die Bühne als moralische Anstalt betrachtet* (1784). Men hos Schiller refereres til scenen som et sted, der opretholder den samfundsmæssige orden ved at overbyde den. Gennem den æstetiske opdragelse sikrer den sceniske kunst, at moralen og samfundets lovmæssige instansers holdes intakte. Det er her sandheden kan findes. Jelinek derimod forbliver i en dunkel oplysning, hvor der måske ikke er slukket for lyset, og hvor teksten som æstetisk udsagn ikke nødvendigvis kaster lys over tingene. Alt imens Jelineks tekster graver sig frem mod en afdækning af en sammenhæng, kaster de den nyopgravede jord oven på sine egne blotlagte spor. Netop derfor kaldte den legendariske teaterkender Ivan Nagel Jelinek for ’løgnersken og sandsigersken’ i sin tale til hende, da hun fik overrakt Büchner-prisen i 1998: ”Elfriede Jelinek udsætter sig selv, mere

12) René Girard: *La voix méconnue du réel. Une théorie des mythes archaïques et modernes*. Paris 2002

13) Jf. Rita Thiele: ”Nicht einmal ein Wort rührt uns an – über Kein Licht.” *Theater heute* 11/2011 s. 12

end nogen anden forfatter, jeg kender, for en mistanke blandt sine læsere, (...) Lyver hun, der afslører løgner?”¹⁴

Uddrag af Kein Licht.:

B: Hvis vores toner ikke har hørt noget indtil nu, hvad taler så overhovedet for dem? Hvorfor fortsætter vi egentlig med at spille. Ved du hvorfor? Er der noget der taler for, at vi er rigtig kloge? At vores ydre hylster stadig holder? Hvad taler for det, hvad taler imod det? Vi er rigtig kloge eller hvad?

A: Altså, det er mit store håb, at hylsteret holder. Uden hylsteret bevæger fingrene sig ikke, uden hylsteret, som er os selv, ja, vi skal jo sågar også være hylsteret!, uden hylsteret ville vi løbe ud. Der er jo ikke længere nogen, der lytter efter, om de hører nogens stemme. Man må stole på, når vi siger, at der er en stemme, nej to, at der er to stemmer, du og jeg, som kan høres. Men i jagten på vores stemmer, lader man os virkelig fuldstændig i stikken.

B: Åh tårer, mine tårer, er I så højlydte fnug! Hvorfor skriger I? Vær nu rolige! Eller vær i det mindste lidt mere stille! Det nytter jo alligevel ikke, for man kan jo alligevel ikke høre jer! Det strålende bliver bare svinet til af jer, af det som jeres skygger kaster ind over dem, og stråleapparatet bliver vådt og må give op midt i stråleregnen. Hvorfor bliver der grædt? Der er ikke nogen grund. Grunden er væk. Hvis du tog dem til dig, du land, for at gøde dem i dig, så vil der på et eller

andet tidspunkt være meget fyldt, og i tusindvis vil kroppene skylle væk, og sammen med dem vil det strålende også svømme bort. Indtil noget nyt vil følge efter. Havet har igen fået en fed deal. Tårer, hvad er jeres gevinst? Vand til vand. Stiger og falder. Hvad er gevinsten? Stiger og falder som kurserne, der er givet menneskene, for at de skal vide, hvor mange de er, hvor meget de har og hvor meget de endnu har at lære. Hvor er den læk, hvorfra I flyder, I tårer, hvor er kilden til det, man ikke hører? Et eller andet sted må det da komme fra?

Mary Aniella Petersen

(f. 1974) cand. mag. i tysk og teatervidenskab. Hun har bl.a. undervist i Elfriede Jelineks forfatterskab ved Københavns Universitet og skrevet flere artikler om forfatterskabet. Desuden har hun oversat nyere tysk dramatik og arbejdet som dramaturg bl.a. for Christian Lollike på stykket ”Nathan (uden titel)”.

14) Ivan Nagel: ”Lügnerin und Wahr-Sagerin – über Elfriede Jelinek”, i *Drama und Theater – von Shakespeare bis Jelinek*. München 2006, s.193.